Rok III. Warszawa, 15 lutego 1910 r. № 4.

Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Władysława ks. Lubomirskiego

(w sali Filharmonji)

Sezon koncertowy 1909—10.

W piątek, dnia 18-go lutego 1910 r. o godz. 8¼ wieczorem

9-ty abonamentowy Koncert Symfoniczny GRZEGORZA FITELBERGA

z udziałem p. *Katarzyny Jaczynowskiej* (fortepjan).

PROGRAM.

Część I.

1. *J. Brahms.* Symfonja III, op. 90, F-dur.
   I. Allegro con brio.
   II. Andante.
   III. Poco Allegretto.
   IV. Allegro.
2. *R. Schumann.* Koncert fortepjanowy, op. 54, a-mol.
   I. Allegro afettuoso.
   II Intermezzo, Andantino grazioso.
   III. Allegro vivace.

Część II.

3. *Max Reger.* Serenada, op. 95, G-dur (raz).
   I. Allegro moderato.
   II. Vivace a Burlesca.
   III. Andante semplice.
   IV. Allegro con spirito.
4. *K. Szymanowski.* Warjacje fortepjanowe na temat ludowy.

* * *

J. Brahms. Trzecia symfonja F-dur op. 90. a) Allegro con brio; b) Andante; c) Poco allegretto; d) Allegro.

W pełni sił twórczych i życiowych napisał Brahms swoją trzecią symfonję, w której bujna, pełna temperamentu fantazja idzie w parze z mistrzostwem i dojrzałością formy, nie zatracając jeszcze nic z uroku młodzieńczej poezji. — Niema w tem dziele żadnych zawikłanych problemów kontrapunktycznych—męzka, energiczna rytmika tematów kontrastuje z melancholijną, liryczną nutą, oddającą cały czar brahmsowskiej poezji. Pierwszy zaraz szeroki temat Allegra rozbrzmiewa życiem i jakąś żywiołową swobodą—kontrastując z niezmiernie subtelnym i wdzięku poetycznego pełnym motywem pobocznym.

W Andante—o filigranowej—przejrzystej fakturze i miękkich delikatnych farbach, uderza motyw, przypominający nutę naszej znanej kolendy „Wśród nocnej ciszy"... Poco Allegretto rozpoczyna się melodją o charakterze tęsknej—melancholijnej dumki—ostatnia część Allegra o nastroju tajemniczym—prawie ponurym w unisonowym brzmieniu smyczkowych instrumentów razem z fagotami, przechodzi następnie w wybuchy namiętnych o energicznej rytmice motywów, będących odmianą pierszego zasadniczego tematu symfonji.

* * *

R. Schumann. Koncert fortepjanowy, a-mol; op. 54. a) Allegro afettuoso; b) Intermezzo: Andantino grazioso; c) Allegro vivace.

Jedna z najdoskonalszych kompozycji Schumanna — gienjalne wcielenie cudownie poetycznych pomysłów wielkiego romantyka w skończenie piękną i jasną formę.

Koncert a-mol stanowi od lat ozdobę repertuaru wszystkich największych pjanistów.

* * *

Max Reger. Serenada na orkiestrę, op. 95, G-dur (raz). a) Allegro moderato; b) vivace a Burlesca; c) Andante semplice; d) Allegro con spirito.

Max Reger jeden z najbardziej interesujących i najbardziej płodnych kompozytorów doby obecnej — przez niemców nazywany „współczesnym Bachem" w stosunku do ogromnej ilości dzieł (kompozytor, liczący dzisiaj 37 lat, wydał już drukiem przeszło 120 opusów) mało tworzył na orkiestrę; Symfonietta była pierwszem, Serenada G-dur drugiem dziełem orkiestrowem Regera.

Autor powrócił w „Serenadzie" do mało już dzisiaj używanej formy kompozycji—starając się wywołać specjalny nastrój charakterem pomysłów oraz zapomocą oryginalnego pomysłu instrumentacyjnego: — przy zupełnie pojedyńczej obsadzie instrumentów dętych (2 flety, 2 oboje, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 waltornie) — podzielił Reger instrumenty smyczkowe na dwie grupy kwartetowe, z których jedna stale używa tłumików; obsadę kompletują jedynie: harfa i kotły.

Przewaga w ten oryginalny sposób użytych skrzypiec, altówek i wiolonczeli (kontrabasy stanowią osobną — niepodzieloną grupę) nadaje całości pewien, przy użyciu odpowiednich prostych tematów lirycznych — powiewny charakter — przyczem mistrzostwo Regera w robocie tematycznej i kontrapunktycznej objawia się tu w całej pełni.

* * *

H. Opieński.

K. Szymanowski. Warjacje fortepjanowe na temat pieśni ukraińskiej ,poświęcone ś. p. Z. Noskowskiemu. W dziele tem talent Szymanowskiego przedstawia się tak wszechstronnie bogactwo środków. które służą mu do wypowiadania się tak jest wielkie, że dla oceny wartości tych warjacji musielibyśmy sięgać po porównania w podobnych dziełach Regera. W przeciwieństwie do dzisiejszych form warjacji, w których temat zanika zaraz w drugiej lub trzeciej przemianie, rysuje się w warjacjach Szymanowskiego zasadnicza melodja prawie nieprzerwanie, zmienia się niejednokrotnie w charakterze lub konturach tylko, ale stale niemal jest muzyczną *basis* lub kręgosłupem.

Warjacja pierwsza bardzo *brillante* rozsnuwa nad tematem leciuchne koronki; śmiało przelatują nad nim triolkowe figury, podkreślane kwintami. Druga (*agitato*) opiera wstępną melodję tematu o huragan oktak lewej ręki. W trzeciej i czwartej zaciera się temat, ustępując w pierwszej z nich dramatycznie wijącej się melodji (w oktawach), w drugiej brawurowym figurom prawej ręki. W warjacji VI zmienia się miękki charakter tematu w majorowy; jest ona pieśnią miłosną (*andante dolcissimo*). VII przedstawia się jak *etiuda*, w której dwa różne rytmy starają się o pierwszeństwo lub zupełny aliaż. Warjacja ósma—*marcia funebre*. W najniższych rejonach klawiatury, w dysonansie małej nony słyszymy dzwony z ich pogłosami; na tem niemilknącem tle — pedale rysuje się ponuro melodja tematu, zamieniona w muzykę śmierci. Pierwotny rytm jej został tu zachowany ($^3/_4$). Dwukrotnie podnosi się do *fortissima*, poczem spada do ciszy, w jakiej się warjacja ta za-

częła. Dziwne barwy roztaczają się w warjacji IX. Temat w basie wyłamuje się niespodziewanym krokiem z tonacji majorowej, tworząc w punkcie tym moment bardzo silny w wyrazie; prawa ręka ślizga się w nieporównanie miękkich pasażach, aż zaczyna przejmować melodję przewodnią, którą piętrzy w coraz wyższe sfery. Długie *finale* jest wprost monumentalne. Zaczyna się, mimo żywe tempo, *trionfando*, następnie często zmienia charakter. Ustęp środkowy stanowi *fugato* z początkowej frazy tematu, prowadzone *poco buffo*. Szymanowski wyczerpał w zakończeniu tem temat w każdym kierunku najzupełniej. Ucho pławi się w blaskach, w których toną motywy tematu, nabierając samodzielności i zmierzając do tem silniejszego zaznaczenia myśli zasadniczej. Pierwsza fraza tematu, rozgałęziając się w potężne podźwięki pasażów obu rąk, kończy warjacje.

Dr. Zdzisław Jachimecki

Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

Stojowski Zygmunt, jeden z wybitniejszych kompozytorów doby współczesnej. Muzykę studjował w ciągu kilku lat u Żeleńskiego w Krakowie. W r. 1890 przeniósł się do Paryża i kształcił się w grze fortepjanowej pod kierunkiem Diemer'a i Paderewskiego—i w kompozycji u Dubois, Delibes'a i Massenet'a. Występował następnie na koncertach w roli kompozytora — pjanisty we Francji, Belgji, Anglji. W r. 1898 otrzymał I-szą nagrodę na konkursie Paderewskiego w Lipsku za symfonję d-mol (wydaną u Petersa w Lipsku), dzieło dużej wartości i stanowiące cenny nabytek w polskiej literaturze muzycznej Przed kilku laty Stojowski urządzał koncerty kompozytorskie w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, doznawając wszędzie gorącego przyjęcia zarówno u publiczności jak i u prasy. Do roku 1907 przebywał stale w Paryżu, pracując na polu pedagogicznem, ostatnio zaś powołany został na stanowisko profesora gry fortepjanowej do konserwatorjum Damroscha w Nowym Jorku. Oprócz wymienionej pierwszej symfonji d-mol, ukończył niedawno drugą symfonję, z którą może zapoznamy się w niedalekiej przyszłości. Kompozycje Stojowskiego odznaczają się przejrzystością formy i wyborną fakturą. W treści przebija się pierwiastek swojski. Oddalony od kraju rodzinnego twórca snuje niejednokrotnie przędziwo muzyczne na tle wspomnień rodzinnych. Jest zwolennikiem absolutyzmu w muzyce. Nie stara się naginać muzyki do treści; przeciwnik programu, kieruje się zasadą, iż świat dźwięków posiada własne królestwo, rządzące się oddzielnemi prawami, że muzyka rozporządza własnym zasobem pojęć, że zatem można czuć i myśleć logicznemi kombinacjami dźwiękowemi.

Z dzieł Stojowskiego, wydanych drukiem, zanotować należy: op. 1, Deux pensées musicales pour piano: Mélodie, prélude (wydane u Schotta w Moguncji); op. 2, Deux Caprices—Etudes pour piano (u Hatzfelda w Lipsku); op. 3, koncert fortepjanowy fis-mol z towarzyszeniem orkiestry (u Hatzfelda w Londynie); op. 4, Trois Intermèdes pour piano (u Hatzfelda w Lipsku); op. 5, Quatre Morceaux pour piano (kołysanka, scherzo, gondoljera i mazurek; u Schotta w Moguncji); op. 7, „Wiosna" na chór mięszany i orkiestrę; tekst polski i niemiecki (u Hatzfelda w Londynie); op. 8, Trois pièces pour piano (legienda, mazurek, serenada; u Schotta w Moguncji); op. 9, Suita Es-dur na wielką orkiestrę (u Hatzfelda w Londynie); op. 10, Deux Orientales pour piano (romans i kaprys; u Hatzfelda w Londynie); op. 11, Pięć pieśni na głos solowy, tekst polski i francuski (u Schotta w Moguncji); op. 12, Danses humoresque pour piano (polonez, walc, mazurek, krakowiak, kozak; u Augenera w Londynie); op. 13, Sonata na skrzypce i fortepjan (u Hatzfelda w Londynie); op. 15, Trois pièces pour piano (marzenie, intermezzo, mazurek; u Schotta w Moguncji); op. 16, Deux Caprices pour piano (u Schotta w Mo-

guncji); op. 20, Romance Es-dur na skrzypce i orkiestrę (u Petersa w Lipsku); op. 21, symfonja d-mol (u Petersa w Lipsku); op. 24, Polnische Idyllen für Pianoforte (u Petersa w Lipsku); op. 25, Romantische Stücke für Pianoforte (u Petersa w Lipsku) i op. 26, 4 Klavierstücke (Mélodie, In tempo di Minuetto, Chant d'amour, Thème cracovien varié).

Ostatnio wydał drukiem koncert skrzypcowy z towarzyszeniem orkiestry. Do ogólnego wykazu dorobku kompozytorskiego włączyć należy sonatę na skrzypce i fortepjan A-dur, kwartet smyczkowy i sonatę op. 18 (ofiarowaną Paderewskiemu).

Światło dzienne ujrzał w r. 1869.

Strobl Rudolf, artysta-pedagog, ur. 15 kwietnia 1831 r. Pierwsze wykształcenie muzyczne otrzymał od ojca, pjanisty w Troppau (na Szlązku austrjackim), W dwudziestym roku życia na koszt hr. Józefa Szembeka udał się do Wiednia gdzie dalej kształcił się pod kierunkiem dyrektora tamtejszego konserwatorjum, Józefa Fischoffa i profesora, Roberta Volkmanna. Przybywszy po skończonych studjach muzycznych w r. 1856 do Warszawy, zajął się kształceniem trzech synów hr. Szembeka, swego protektora i rozpoczął działalność pedagogiczną, jako profesor gry fortepjanowej. Po dziesięcioletniej blisko praktyce, gdy zdobył już renomę zdolnego pedagoga, Apolinary Kątski, założyciel obecnego konserwatorjum warsz., powierzył mu stanowisko profesora wyższej gry fortepjanowej, zajmowane przedtem przez Antoniego Stolpego i Józefa Nowakowskiego. Sumienny i niestrudzony pracownik przez lat 30 (do 1896 r.) prowadził Strobl umiejętnie wyższe klasy fortepjanowe w konserwatorjum warszawskiem, wykształciwszy w przeciągu tego czasu mnóstwo pjanistów i pedagogów obojga płci, wśród których znajdują się nawet artyści z europejską sławą (Melcer, Śliwiński i w. in.).

Surzyński Józef, ksiądz, doktór teologji, proboszcz w Kościanie. Ur. 15 marca 1851 w mieście Śremie w Poznańskiem. Do gimnazjum uczęszczał w Poznaniu, w Śremie i Cylichowie; słuchał przez jeden semestr wykładów z teorji i historji muzyki na uniwersytecie w Lipsku, następnie przez pół roku uczył się teologji w Monasterze, poczem jako alumn kolegjum polskiego w Rzymie, przez sześć lat oddawał się w tamtejszym uniwersytecie gregorjańskim studjom filozoficznym i teologicznym. Na kapłana został wyświęcony przez kardynała Monaco la Valletta d. 12 kwietnia 1879 r. w bazylice lateraneńskiej. W roku następnym otrzymał stopień doktora czyli magistra teologji. Wróciwszy do kraju, odsłużył w Gnieźnie [jako jednoroczny] wojskowość, poczem władza duchowna wysłała go do szkoły muzycznej do Ratyzbony. Po ukończeniu tamże nauk, objął w r. 1881 posadę dyrygienta przy archikatedrze poznańskiej. Tutaj stworzył chór dziecięcy, męzki i mięszany, z którym przez lat przeszło trzydzieści wykonywał pierwszorzędne dzieła muzyczne starych mistrzów z XVI i XVII wieku, tudzież utwory polifoniczne nowszych kompozytorów, piszących w duchu reformy, przez kanonika Proske'go i przez ks. d-ra Fr. Witta (profesora towarzystwa św. Cecylji), zainaugurowanej. W roku 1884 objął redakcję czasopisma „Muzyka Kościelna", przez które starał się podnieść upadły i u nas śpiew kościelny, i naprawić grę na organach. Przedewszystkiem zaś pracował nad rozkrzewieniem w kościołach naszych zaniedbanego od stu lat śpiewu gregorjańskiego i nad przywróceniem do pierwotnej czystości kościelnego śpiewu ludowego. By szersze koła duchowieństwa i organistów zainteresować śpiewem kościelnym i pobudzić ich do ścisłego wykonywania przepisów liturgicznych, założył towarzystwo św. Wojciecha, aby zaś podnieść moralnie i materjalnie stan organistowski, złączył ich w osobny związek, którego przez 20 lat był patronem. Wykształcił wielu uczniów, którzy ideę kościelnej reformy muzycznej krzewią po całym kraju. Mianowany w roku 1889 nauczycielem śpiewu gregor-

jańskiego i liturgji katolickiej przy poznańskiem seminarjum duchownem, umiał zapalić młodych lewitów do traktowanej zwykle w seminarjach po macoszemu nauki śpiewu św. Grzegorza, złączył ich w wyborowy chór męzki, z którym często podnosił nabożeństwo w kościołach katedralnym i seminaryjskim przez wykonywanie klasycznych utworów zwłaszcza w wielkim tygodniu i podczas majowego nabożeństwa. Oprócz licznych artykułów z kościelnej dziedziny muzycznej zamieszczonych w czasopiśmie swem „Muzyka kościelna“, — ogłosił drukiem: Magister choralis: Podręcznik do teoretycznego i praktycznego nauczania autentycznego śpiewu chóralnego, przyjętego przez Kościół rzymski i t. d. (drugie wyd., nakładem Fr. Pusteta w Ratyzbonie 1900). Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku (nakład Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół nauk 1889 r.). Directorium chori czyli—Wybór antyfon, psalmów, hymnów, wierszy i responsorjów, tudzież innych melodji roku kościelnego w nutach do śpiewu i grania na organach. Dwa grube tomy in quarto, owoc dziesięcioletniej pracy (Poznań. Nakładem i drukiem Jarosława Leitgebera; od 1883 do 1892). Śpiewnik Kościelny (z melodjami); część I-sza: „Laudate Dominum“, zawierająca łacińskie msze choralne, całe nabożeństwo nieszporne i kompletę; część II: „Śpiewajmy Panu“, obejmującą wszystkie ważniejsze polskie pieśni kościelne. Twoja cześć chwała; pieśni kościelne oraz nabożeństwo katolickie dla młodzieży (Poznań, u Jar. Leitg 1890). Cantionale ecclesiasticum ad norman. Ritualis Sacramentorum Petricoviensis i t. d. (Poznań, u Jarosława Leitgebra, wydanie drugie 1897). Wielki tydzień; Nabożeństwo Kościoła katolickiego od niedzieli palmowej do niedzieli wielkanocnej w języku łacińskim i polskim z melodjami według mszału rzymskiego i rytuału piotrkowskiego. (Poznań, u Jar. Leitg. 1890). Wydał także przeszło sto kościelnych kompozycji muzycznych, mających praktycznie krzewić rozwijane w pismach jego zasady. Wymieniamy tylko utwory oznaczone liczbą porządkową: op. 2, Stabat Mater, na 3 głosy z tow. organu; op. 3, Psalm „Miserere“, na 4 głosy; op. 4, Litanja Loretańska, na 2 głosy z towarzyszeniem organu; op. 5, Msza na cześć św. Józefa; op. 6, Missa de Requiem; op. 7, Hymn „Te Deum laudamus“, 5 głosowy; op. 8, Preludja na organy cz. I-sza, (Poznań. Nakładem Jar. Leitgebera); op. 9, Hymni ad Processionem in Festo SS. Corporis Christi, 4 voc. cum tromb. vel. Org. ad libitum; op. 10, Missa choralis; op. 11, Vesperae de B. Virgine Maria, 4 vocum in falso bordoni; op. 12, Preludje na organy, cz. II-ga, (nakł. J. Leitgebera); op. 13, Missa in hon. B. Virginis Maria; op. 14, Missa choralis secunda; op. 15, Missa in hon. S. Teresiae, na 2 głosy, (Ratyzbona, nakładem Fryderyka Pusteta); op. 16, Pieśni (20) o Najsłodszem sercu Jezusowem, na 1, 2 i 4 głosy z organami; op. 17, Vesperae de SS. Sacramento, trium vocum parium; op. 18, Litaniae B. Virginis Mariae, 4 vocum; op. 19, Krótkie przygrywki na organy; op. 20, Hymn na cześć Ojca św. Leona XIII w 50 rocznicę konsekracji biskupiej, na 4 gł. męzkie lub mięszane z fortepjanem lub harmonjum; op. 21, Missa in hon. Immaculatae Conceptiones B. Virginis Mariae, 5 vocum; op. 22, Missa pro defunctis, 1 v. cum Organo; op. 23, Hymnus „Te Deum laudamus“, 4 vocum impar.; op. 24, Missa dominicalis, 4 vocum impar. cum organo vel instrumentis musicalibus, (Ratisbonae Sumptibus Fryd. Pustet; op. 25, Oda na powitanie nowego wieku, napisana przez Ojca św. Leona XIII tłum. prof. Czubek, na 4 głosy mięszane z fortepjanem.

Ks. S. przez swe wydawnictwo dzieł starych muzyków polskich, pod tyt. „Monumenta musices sacrae in Polonia“, którego cztery poszyty z zasiłkiem Krakowskiej akademji umiejętności dotąd wyszły, zwrócił uwagę uczonych historyków zagranicznych, na arcydzieła naszych mistrzów muzycznych z epoki Zygmuntowskiej i wprawił ich w zdumienie, że i w Polsce byli kompozytorowie, którzy śmiało obok Palestriny, Vittorji i Orlanda Lasso stanąć mogą. *C. d. n.*

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Z poszukiwań historyczno-muzycznych w klasztorach krakowskich.

(*Ciąg dalszy*).

Wiek XVII.

Ze stulecia tego zachowało się kilka nazwisk organistów oraz sporo interesujących notatek.

W „Memoriale Fratrum" etc. (str. 291) i w „Liber. def." str. 114) znajdziemy pod datą 24 wzgl. 25 paźdz. następującą wzmiankę:

„Obyt [obiit] Dnus *Bartholomaeus Korabiowski Organarius* Professus Domus nrae 25 8-bris A. D. 1623".

Był to organista klasztoru w Kraśniku.

W „Memoriale" (str. 84) wzmiankowany jest zgon jednego z organistów krzemienieckich:

„Obyt Dnus *Paulus Koniński Organarius* Conuent. Cremenecen. Professus domus nrae A. D. 1642".

Zmarł 24 marca (według „Liber def.", str. 55).

W „Liber def." (str. 54) czytamy:

„Obyt famatus Dnus *Ioan. Wadovius organar.* n(oste)r, qui legauit Ecclae nrae flore: pol: centum et Dorotea vxor eius, quae simil(ite)r dederat nobis flor: centu pro missis priuatis 1615". (To samo w „Miscellanea" str. 29).

W „Lib. def", str. 89:

„Item obiit P. *Fr. Laurentius Organarius* 12 Augusti A. D. 1644".

W „Cathalogus Patrum & Fratrum" (str. 11 i 13) zanotowane są zgony dwuch organistów konwentu:

„*RD. Augustinus Kremacki Organar(ius).* † Vilnae 1653 t. p." (Należał do ekspozytury wileńskiej).

„*Mauritius Kłosowicz Organ.* † Crac. 1671".

W „Liber natorum" pod datą 1606 wspomniany jest *Andreas Timpanator*, pod datą 1605 *Christophorus Organarius* (w rubryce „Illegitimi"), wreszcie w „Lib. def." (str. 115): „...*Paulus presbiter et organista* (z Kraśnika).

W księgach percept i ekspensów znajdziemy często wzmianki o kantorach i organistach niestety bez wymienienia nazwisk. Jedyny raz wspomniane jest tylko imię organisty w „Reg. Exp. et Perc." (str. 35), pod datą r. 1629:

„*Thomasowi organiście* ad rationem od pozytywu 15 zł."

Takie „lekceważenia" nazwisk są zresztą typowe dla ówczesnej epoki, w której społeczne stanowisko bądź muzyka bądź muzykanta było zasadniczo problematycznem. I jeśli tu wymieniamy szereg nazwisk, mimo że nie towarzyszą im żadne osobliwe uwagi, to czynimy to tylko dlatego, że w razie znalezienia kompozycji jednego z tych organistów, wzmianki powyższe nabierają bjograficznej aktualności.

Z rachunkowych ksiąg wynika, że najuroczyściej i z największą pompą muzyczną obchodzono święta: Bożego Ciała, Bożego Narodzenia, Zmartwychwstania Pańskiego, św. Trójcy, św. Augustyna i bł. Stanisława Kazimierczyka[1]). Także przy „roratach" i nieszporach starano się o okazalszą asystencję muzyczną[2]). To samo przy dość częstych odwiedzinach dostojników kościelnych (zwłaszcza biskupów). Występowali wówczas muzykanci różnych kategorji: „wokaliści" czyli chór, instrumentaliści (między nimi wyższego i niższego rzędu; ci ostatni, zwani w „rachunkach" „surmaczami" i „szałamaistami", grywali chorały na wieży). Zazwyczaj bowiem kantor i organista stanowili „załogę" muzyczną klasztoru i tylko dla większego „ornamentu" wynajmowano skrzypka-solistę. Chóru stałego klasztor nie posiadał. Zastępowali go „młodzieńcy", „chłopcy", „chłopięta", „y insi szkolni", którymi kantor dyrygował. Obywatele kazimierscy dbali o to, aby kult muzyki „figuralnej" nie upadał. Dowodzą tego dwie fundacje z r. 1632 i 1639. Aktu

---

[1]) Por. „Expensa et percepta... 1616—1676", str. 4, 50, 52—54, 57, 59, 61, 66, 68, 73, 76, 78, 79, 85, 87—91.

[2]) Por. tamże str. 80, 86, 89 92, 102.

pierwszej fundacji nie posiada archiwum klasztorne. Wiemy o niej tylko z notatki w „Memoriale“ (str. 61): Anno Domini 1632 die 18 Aprilis obiit Generosa piissimaque foemina Anna Racowska Consors Nobilis et Generosi Domini Christophori Racowsky Haeredis in Malkowice et Gorka, insignis benefactrix nostra, quae preclara bona fecit vivens nostrae Ecclesiae, a cuius fundatione qualibet feria sexta canitur vespere per Scholares Passio Domini nostri ad altare Crucis et quouis Sabbato Missa Matura in Capella Beatissimae Virginis“. W zbiorze dokumentów nr. 107 zawarty jest akt następujący (str. 47 — 49), który podajemy w skróceniu:

„Actum in Iudito Opportuno Bannito Sabbatho ante Festum Omnium Sanctorum proximo Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Trigesimo nono.

Coram eodem Iudicio Bannito comparentes personaliter Famatus Iacobus Ianas Ciuis et Pistor Casimirien. et Honesta Zophia Coniunx illius sani mente et corpore, maritus per se illa vero cum tutore de consensu mariti assumpto Famato Paulo Chelszowsky palam, ultro, libereque recognouerunt, quia ipsi Summam Trecentorum florenorum Polonicalium per grossos triginta computąndo de manibus Venerabilium Pauli Kalwowic Penitentiary et Ioannis Mirsu[... nieczytelne] Psalteristae Ecclesiae Parochialis Beatissimae M. V. in Circulo Cracovien. Exequutorum Testamenti Venerabilis Olim Petri Orlowsky Ecclesiae praefatae B. M. Virginis Psalteristae, perceperunt et leuauerunt pro fundatione perpetua, per nominatum Venerabilem Petrum Orlowsky *donata et dotata pro Cantorae Ecclesiae Sanctissimi Corporis Christi hic Casimiriae qui Cantor pueros ad cantandum in schola Casimiriensi praedictae Ecclesiae singulis diebus Musicam fundamentaliter et cantiones docebit*, per se et suos substitutos, Quam Summam Florenorum Trecentorum Reemptionali modo inscribunt et obligant super bonis suis Domo videlicet partim Lapidea, Partim Lignea hic Casimiriae in platea Pistorum inter haeredum Generosi Francisci Ogonowsky et Honorati Dni Laurenty Toporsky Consulis Casimiriens. Lapideas ab vtrinq iacenti emptionis titulo a praenominato Generoso Dno Francisco Ogonowsky empta iuxta ACta Scabinalia Casimirien. de ACta Sabbatho pridie Dominice Rogationum Anno presenti 1639, et tandem in Iudicio Exposito Bannito Feria secunda in Crastino Dominice Exaudi Anno eodem illis Iudicialiter resignata“. Etc.

Fundacja ta nie była jednakże „perpetua“. Już w XVIII wieku znajdziemy na tymże akcie notatkę: „Nec Rudera extant“.

Dzięki tej fundacji wykonywano w klasztorze muzykę figuralną, jak tego dowodzą pozycję „Expensa et percepta... 1616—1676“:

„Młodzieńcom co śpiewali figurali cantu przez adwent Rorate 1 zł.“ (pod d. 1641, str. 80).

„Młodziencom y kantorowi od rorate fractowania fl. 3 gr. 21“ (pod d. 1643, str. 88[1]).

„Cantorowi od roratów fractowania z mlodziencami 4 zł. (pod d. 1644, str. 90).

„Cantorowi od roratów fractowania 4 zł.“ (pod d. 1644, str. 92).

„Cantorowi y mlodziencom co fractowali 4 zł.“ (pod d. 1644, str. 95).

„Cantorowy od fractowania roratów 4 zł.“ (pod d. 1650, str. 102).

Istnieją jeszcze inne pozycje, w których jest mowa o śpiewie „młodzieńców“; jakkolwiek niema wyraźnej wzmianki o rodzaju tego śpiewu, to jednak nie ulega wątpliwości, że to była wielogłosowa muzyka. Rachunkowe książki nie były prowadzone skrupulatnie, czego dowodem jest, że niektóre lata nie posiadają stałych pozycji, jak płaca kantora i organisty. Następnie z rachunkowych ksiąg można wywnioskować, iż także przed fundacjami z r. 1632 i 1639 kwitnął w klasztorze kult wielogłosowej muzyki. Niestety z XVI wieku nie zachowały się żadne odnośne dokumenty.

Już wyżej wspomnieliśmy, że zamiast kapeli instrumentalistów zadowalniano się udziałem jednego skrzypka, który grał przy akompanjamencie organów. Czyniono to zazwyczaj w Wielkim Tygodniu, gdy huczniejsza muzyka byłaby przeciwną dobrym zwyczajom i przepisom kościelnym. Wówczas również zamiast organu odzywał się tylko skromny pozytyw. Dopiero po rezurekcji grała kapela i śpiewał chór przy Grobie. Czasami zamiast pozytywu używano klawicymbału, jak tego dowodzi notatka w „Exp. et perc... 1616—1676“. str. 66 (pod datą: 1638):

„Skrzypkowy co grał przy klawyczymbale na wielky piątek y wielką sobote 1 zł.“

1) „Fractowanie“ od „cantus fractus“=„cantus vocibus fractis“ oznacza śpiew na kilka głosów. W *Ars et praxis musica in Vsum Studiosae Iuventutis In Collegiis Societatis Iesu* (Wilno 1693) bezimienny autor poświęca ostatni rozdział (str. 15): „Cantu fracto“.

Ta skromna notatka posiada pewne historyczne znaczenie. Wynika bowiem z niej, że także w kościołach używano klawicymbału jako gienerałbasowego instrumentu, na którym można było również wykonywać (stosownie do natury instrumentu) organowe utwory. Jasny i przenikliwy ton klawicymbału odpowiada zupełnie właściwościom tonu skrzypcowego; kantylena skrzypcowa wynagradzała krótki ton klawicymbału [1]).

Wobec coraz częstszych odkrywań polskich kompozycji instrumentalnych z pierwszej połowy XVII stulecia, trzeba będzie zwrócić baczną uwagę przy opracowaniach tychże do praktycznego użytku, czy gienerałbasowym instrumentem są organy czy też clavicembalo. U Zieleńskiego (1611) wskazane są organy, Jarzębski nie określa towarzyszącego instrumentu, wyraźnie pisząc na swych „concerti" i „canzone" (1627): Cum Basso Continuo". Po zrobieniu analizy jego dzieł przychodzimy do przekonania, że nie we wszystkich „concerti" i „canzone" odpowiednim instrumentem gienerałbasowym mogą być organy [2]).

Przejdźmy do dalszych dziejów muzyki w naszym klasztorze!

Jak już wspomnieliśmy, zadaniem kantora było śpiewać z chórem i dyrygować nim, oraz uczyć „młodzieńców" szkolnych „fundamentaliter" muzyki (t. j. zasad muzyki) i „cantiones". Z rachunków dowiadujemy się, że za osobnem wynagrodzeniem (5—20 groszy) obowiązany był do brania udziału w procesjach, który to udział zwano „grafką" względnie „grawką". Wyraz ten jest dość niejasny; nie wiadomo bowiem, czy wywodzić go od „grania" („grawania"), czy też oznacza jakiś instrument (może pozytyw). Wątpliwości co do ostatniej z tych dwuch interpretacji są o tyle usprawiedliwione, że „grawanie" nie było rzeczą kantora lecz organisty. W rachunkach zaś jest mowa o „grafce" tylko przy kantorze. Jednakże w „Expens. e. perc... 1616—1676" czytamy na str. 63: „Cantorowy od noszenia grawki przez 3 dni 10 gr." Ponieważ w niektórych miejscach ksiąg rachunkowych czytamy o obnoszeniu pozytywu podczas procesji, przeto wnosić można, że przez grafkę rozumiano ten instrument [3]).

Z tego wieku zachowało się kilka notatek dotyczących organów i ich naprawy. W pierwszych latach XVII stulecia zbudowano nowe organy, gdyż poprzednie spaliły się w r. 1595—jak już wyżej wspomnieliśmy. W rękopisie zatytułowanym „Casimiriae Civitatis Vrbi Cracoviensis Confrontatae Origo" etc. (str. 148) czytamy: „Organa noua deaurata 25 vobicus constantia, demolitis antiquis tribus tantum vocibus etiam destructis constantia erexit..." (sc. Hyacinthus Liberius, Praepositus). Organy te jednakże wymagały ciągłej naprawy, jak dowodzą liczne notatki w księgach „Expensarum" [4]). Obok nich i obok wspomnianego pozytywu istniały — jak zresztą przekonać się można dziś jeszcze z konstrukcji „chórów"—małe organy, do których odnosi się notatka na str. 15 w „Regestrum Expensarum et Prouentuum 1616—1676" (pod datą 1620): „Od trzech miechów, które znowu przerobiel y Canaly nowe dał (sc. organmistrz) do małych organ... 20 zł.". Pozytyw używany ustawicznie do procesji również często naprawiano, czyniąc „expensa" na ołów i cynę, nowe mieszki, klawisze, irchę i t. p. (Podobne notatki zawierają księgi rachunkowe każdego klasztoru. Żałować należy, że nie podają one zbyt często nazwisk organmistrzów). (*Dok. nast.*).

„BANADIETRICH"

opera w 3 aktach; muzyka i libretto ***Zygfryda Wagnera.***

(Pierwsze przedstawienie w styczniu r. b. w nadwornym teatrze w Karlsruhe pod dyrekcją Leopolda Reichweina)

Słuchając najnowszego dzieła Z. Wagnera, pomimowoli nasuwa się pytanie: dlaczego człowiek ten (o minimalnych zresztą zdolnościach muzycznych) pisze operę za operą, kiedy mając właśnie te „minimalne zdolności", mógłby może w dzie-

---

[1]) Szczegółową historję klawicymbału znajdziemy w pracy d-ra K. Krebsa: *Die besaiteten Klevierinstrumente bis zum Anfang des XVII Jahrhunderts (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft,* Lipsk, VIII, str. 91 i nast.).

[2]) Że w kościołach obok organów i pozytywu był w użyciu klawicymbał lub clavichord, o tem dowiemy się z muzycznych monografji innych klasztorów.

[3]) „Grawka" oznaczała też „małą harmonijkę, na której się gra, dmuchając" (por. „Słownik języka polskiego ułożony pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Wład. Niedźwiedzkiego". Warszawa 1900, tom I, str. 904).

[4]) Pod datą 1616, 1620, 1629, 1630, 1631 i t. d.

dzinie pieśni dać coś więcej, niż w zupełnie niestosownej dla niego atmosferze dramatu muzycznego; głównie zaś, pytamy się, dlaczego dzieła tego rodzaju są wystawiane? Na to ostatnie pytanie odpowiedź łatwa: każdy niemal kapelmistrz niemiecki, popierający opery Zygfryda Wagnera, ma przed sobą jeden cel, a mianowicie: jaknajprędzej dostać się do Bayreuthu, czy to (z początku) w charakterze korepetytora, lub też (później) jako dyrygient. Natomiast z pierwszem pytaniem – co do powstawania oper Zygfryda – to sprawa trudniejsza, niż się zdaje. Posiada on t. zw. „nerw sceniczny“, jednak nie wyklucza to, że zarówno muzyka, tak i teksty jego oper, to jakaś nielogiczna gmatwanina, oparta „również“ (o, biedny Ryszardzie!) na staro-germańskich mytach (naprz. ostatni „Banadietrich“). Zdolności sceniczno-teatralne Zygfryda Wagnera mają tylko tyle wspólnego w tym kierunku z gienjalnym jego ojcem, że i u niego dekoracyjna strona dzieł wywiera dodatnie wrażenie, jednak zaznaczam w tem miejscu, że nie mam zamiaru przeprowadzać jakiejś „analogji“ lub „porównywań“ pomiędzy gienjalnym Ryszardem, a bynajmniej niegienjalnym Zygfrydem Wagnerem. W „Banadietrich“ tekst (stosownie zresztą do akcji) mieści w sobie najnielogiczniejsze w języku niemieckim zwroty. Nie jest to język staro-germański, lecz coś dziwacznie wyrafinowanego; zdanie kompozytora „der Hund boll“ wywołało dość humorystyczną wrzawę w prasie niemieckiej; rymy zaś często przypominają poetę niemieckiego Wilhelma Busch'a. Jak zaś się przedstawia muzyka? Za wyjątkiem części aktu drugiego, t. j. kilku momentów czysto lirycznych, niema w całej partyturze nic, coby nas choć na chwilę mogło zaciekawić. Całość naszpikowana jest reminiscencjami z „Pierścienia“, poszczególne zaś postacie przypominają muzycznie żywo bohaterów wagnerowskich, jak Dietrich (Wotan) i Djabeł (akt I-szy, przed tańcem zupełna charakterystyka muzyczna Beckmesera). Inne postacie oznaczone są motywami dość banalnymi, chwilami przypominającymi Meyerbeera. Również strona techniczna dzieła nie przedstawia nic ciekawego; instrumentacja ciężka, szczególniej blacha używana jest w sposób brutalny. Wstęp do III-go aktu, zatytułowany „das wilde Heer“, mieści w sobie coprawda najniemożliwsze dysonanse, które szczególniej podkreślają i akcentują użyte w tem miejscu 3 piccoliny, jest jednak jednym z najwrzaskliwszych, lecz i najnielogiczniejszych utworów w literaturze muzycznej. Śmiem też przypuszczać, że „Banadietrich'a“ czeka ten sam los, co i poprzednie opery Zygfryda Wagnera: grany będzie w dwuch lub trzech teatrach kilka razy i na tem swój żywot zakończy.

Ign. N-k.

* * *

Libretto do opery „Banadietrich“ zaczerpnięte jest z podania o Dietrichu von Bern, mianowicie z czeskiego warjantu „sagi“. Djabeł zdobyć usiłuje duszę Dietricha; gdy Dietrich pokonany jest w boju, szatan doradza mu, dla odzyskania waleczności, odtrącić od siebie kochankę Schwannweiss. Dietrich przyrzeka to uczynić, pokonywa swego wroga Witticha, ale z kochanką żyje dalej. Wówczas Wittich zdradza przed miłośnicą, że miała być odtrąconą i zaczyna kochać się w niej. Ona też serce skłania ku Wittichowi. Uciekają w świat oboje. Djabeł znowu usiłuje w sieci swe pochwycić duszę Dietricha, w rezultacie jednak osiąga tyle tylko, że Schwannweiss, jako że rusałka jest, musi wrócić na dno wód, a zaś Dietrich — pędzi po przestworzach (niby nasz Twardowski), jak widmo, nie mające zaznać ani spokoju, ani ukojenia. To już nie Dietrich, lecz Banadietrich. Wybawia go z tej męki głos Schwannweiss'y, wzywający go, aby czynił pokutę i żałował za popełnione grzechy. Dietrich czyni to i przestaje być upiorem. Rusałki wiodą go ku Schwannweiss, z ktorą wiekuistej ma zaznać szczęśliwości.

Odezwa do pp. kompozytorów polskich.

Od kierownika „Wileńskiej Orkiestry Symfonicznej“, p. L. M. Rogowskiego, otrzymujemy z prośbą o wydrukowanie, odezwę treści następującej:

„Pragnąc wykonywać utwory kompozytorów polskich, ze specjalnem wyróżnieniem młodych, proszę panów kompozytorów o łaskawe użyczenie mi, w celu wykonania na koncertach, swoich utworów symfonicznych, będących w rękopisach, lub oznajmienia mi, gdzie jaki utwór orkiestrowy został ogłoszony drukiem, bym mógł go nabyć.

Rękopisy w porządku z podziękowaniem zwrócę panom autorom na termin żądany.

L. M. Rogowski.

Adres: **Wilno, ul. Botaniczna 2.**

Powyższą odezwę polecamy szczególniej uwadze kompozytorów polskich „najmłodszej gieneracji“, pragnących dzieła swoje oddać pod sąd opinji publicznej.

Czyżby odnalezienie nieznanej symfonji Beethovena?

Pod tym tytułem pisze berlińska „Musik“:

— W programie „akademickiego koncertu“ w *Jenie* (17-go stycznia) widniał na trzeciem miejscu taki napis: „Symfonja C-dur z końca 18-go stulecia. Nieznane dzieło, odnalezione w archiwach koncertów akademickich w Jenie i opracowane w celu wykonania przez Fr. Steina“. W objaśnieniu do programu pisze prof. Stein: W archiwum „koncertów akademickich“ w Jenie, które powstały z dawnego „Collegium musicum“ (założ. 1769 r.) znalazłem ubiegłego lata pod stosem starych utworów Grauna, Bendy, Richtera, Toeschi'ego, Kirnbergera i in. pisane zeszyty jakiejś nieznanej symfonji C-dur, a mianowicie kompletny kwintet smyczkowy, flet, 2 oboje, 2 fagoty, 2 waltornie i kotły. Natychmiast zwróciłem uwagę na dopisek na głosie dla drugich skrzypiec „Louis van Beethoven“ i napis na głosie wiolonczelowym: „Symfonia Beethovena“. Po złożeniu częścią błędnie napisanych lub bardzo niedokładnych głosów w partyturze pokazało się, że mamy tu do czynienia z dziełem nadzwyczaj interesującem o wysokiej piękności muzycznej i że modulacje, melodyjne i rytmiczne ukształtowanie poszczególnych tematów, ich rozwinięcie muzyczne, a przedewszystkiem budowa i treść muzyczna Adagia, przypominają żywo dzieła pierwszego okresu twórczości Beethovena.

Z wielu ustępów w listach Beethovena wynika, że już przed swoją „pierwszą“ symfonją zajmował się pracami symfonicznemi; zachowały się nawet tematy do jednej z takich młodzieńczych symfonji Że znaleziona symfonja jest prawdopodobnie jedną z prac młodzieńczych, dowodzi tego obok nierówności harmonicznych i formalnych także sposób instrumentowania, który często wykazuje niezręczność kompozytora.

Symfonja ta napisaną została pod bardzo silnym wpływem Haydna, czego dowodem jest menuet i część kończąca, także wpływ Mozarta da się zauważyć. Na wczesnego Beethovena wskazuje przedewszystkiem wstęp do tria i w niezwykły sposób dołączona do Adagia (w formie warjacji) wspaniała koda, po której nawet laik pozna Beethovena, a to ze względu na modulacje, szeroką linję melodyjną i typowo beethovenowski nastrój. Czy rzeczywiście mamy do czynienia z dziełem Beethovena, wykażą dopiero dalsze badania. Czy jednak Beethoven, czy też jaki inny nieznany kompozytor jest autorem tego dzieła, — to w każdym razie odnaleziona symfonja wykazuje tyle piękności muzycznych, że zasługuje na wskrzeszenie ze 120-letniego snu w szafie archiwalnej.

Nowości wydawnicze.

= *Prof. Dr. Guido Adler: Joseph Haydn*, Festrede gehalten am 26 Mai 1909 im grossen Musikvereinssaal. 1909, Wiedeń (Artaria & Co.) i Breitkopf & Härtel (Lipsk), in 8, 14 str.

W mowie swej, wypowiedzianej na kongresie muzycznym w Wiedniu, charakteryzuje prof. dr. G. Adler twórczość Haydna w słowach równie pięknych i trafnych, a wolnych od okolicznościowego entuzjazmu i podniecenia. Nie napisano jeszcze rozprawki, któraby w tak niewielkiej objętości tyle treści zawierała. To starczy za wszelkie pochwały. Rozprawkę prof. G. Adlera można gorąco polecić, jako bardzo pouczającą. *Dr. A. Ch.*

= *Felix Weingartner: Die Symphonie nach Beethoven.* Dritte, vollständig umgearbeitete Auflage. Lipsk, Breitkopf & Härtel, 1909, in 8, II + 114 stron.

Trzecie wydanie broszury F. Weingartnera w przeciągu 10 lat dowodzi o jej wielkiej poczytności. Wraz ze zmianą liczby wydania zmieniły się „cokolwiek" poglądy Weingartnera na niektórych symfonistów—zwłaszcza na Brahmsa, z którym wielki muzyk dawniej nie sympatyzował nadmiernie, obecnie zaś stał się obok Steinbacha najwybitniejszym jego interpretatorem. Pomimo, że gienetyczno - historyczna metoda Weingartnerowi jest zupełnie obcą, jednakże jego wywody mają trwałą wartość dlatego, że obejmują nie tylko indywidualność największych symfonistów po Beethovenie (Schubert, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Bruckner, Brahms, Strauss i ich następcy i epigonowie), ale także w sposób niedaleki od ścisłej naukowości zwracają uwagę na „ujemne" i „dodatnie" strony tych gienjalnych symfonistów. Zwłaszcza to, co nas w ich dziełach zachwyca, i co jest potężnem i mistrzowskiem, opisuje Weingartner nie gołosłownie i nie wśród patetycznych wybuchów niejako oficjalnego entuzjazmu, lecz pozytywnie, treściwie, wyraźnie. A to jest rzeczą daleko trudniejszą niż krytyka negatywna. Nie wchodzę bliżej w treść zapatrywań Weingartnera,—należałoby bowiem wiele ustępów przetłumaczyć, dyskusja zaś zajęłaby chyba... cały zeszyt „Przeglądu Muz.", zaznaczę tylko, że o ile gienjalny dyrygent przecenił Mendelssohna, dość karygodnie niedocenianego, o tyle okazał się zbyt skąpym w przyznaniu R. Straussowi tych zalet, jakich nikt bezstronny odmówić mu nie może. Co więcej — w dawniejszem wydaniu swej broszury poświęcił W. swemu berlińskiemu eks-koledze daleko więcej treści (nie miejsca). Tu nie zajmuje się dziełami napisanemi po „Till'u Eulenspiegel'u". Wierzę iż niektórzy, nie rozumiejąc „Don Quixote'a", wypisują banaluki; wierzę również iż przy częstem słuchaniu „Heldenleben" spostrzegamy iż „*muzyki*" jest tam naprawdę mniej niż nut w partyturze; jednak „Zaratustra", „Domestica", „Don Quixote", a nawet „Macbeth" zasługują na obszerniejsze omówienie niż wszystkie symfonje Mahlera. Oczywiście należy znowu skonstatować, że brak ustępu wyczerpującego o nieniemieckiej symfonji. Francuzi upomnieli się już o to. To nie zmniejsza wartości pracy Weingartnera. Najwyżej można mieć pretensję do stosunku tytułu do treści. *Dr. A. Ch.*

= *Paul Bekker: Das Musikdrama der Gegenwart.* Stuttgart 1909, Strecker & Schröder, 8°, 96 str.

Pisemko to, będące w znacznej części— jakby się wyrazić względnie — ...lojalnem odbiciem poglądów Artura Seidla, Rudolfa Louisa et cons. nie ogarnia całokształtu muzyki dramatycznej choćby ostatnich 25 lat, lecz daje, a raczej usiłuje dać syntezę różnych kierunków w dramacie muzycznym powagnerowskim (głównie w Niemczech). Te kierunki „bystry analityk" spostrzeże bezwątpienia; w chwili zupełnej trzeźwości jednakże sprowadzi je mimowoli do jednego mianownika. *Ogólną* wartość dzieł Humperdincka przesadził p. Bekker znacznie. Pomimo wielu niedelikatnych i niekosztownych „zalet" Pucciniego należało uwzględnić tego ostatniego, choćby dlatego, że Nietzsche przewidywał *ten* kierunek, jaki reprezentuje Puccini. Eo ipso i rosyjski dramat muzyczny (Rimskij - Korssakow et cons.) również należało uwzględnić. Autor potrąca też o sprawy tekstu w dramacie muzycznym; lecz ponad naiwną powagę nie wznosi się wcale. *Dr. A. Ch.*

= *Eugen Schmitz: Richard Wagner.* Lipsk 1909, Quelle & Meyer, 8°, 175 str.

Mała broszurka monachijskiego docentu umiejętności muzycznych napisana w celach popularnych, jest najlepszym podręcznikiem jaki napisano nb. w tych rozmiarach. Nie brak również poglądów, zdradzających samoistność myślenia. Jednem słowem: kwintesencja treściwa tego, co dotychczas zbadano. *Dr. A. Ch.*

KORESPONDENCJE.

(Z opery). *Lwów, w styczniu 1910.*

Podczas, gdy ruch koncertowy nieco się w tym roku ożywił we Lwowie, poziom artystyczny tutejszej opery spadł do niebywale niskiego stopnia. Dyrekcja teatru nie przyjęła uwag, udzielonych jej życzliwie w roku zeszłym, owszem zaznaczyła swoją ignorancję w sprawach art. jeszcze dobitniej, aniżeli wówczas. Zamiast spodziewanej reorganizacji lw. opery, nastąpiła zupełna dezorganizacja i to zarówno w kierunku układania repertuaru, jak też personelu śpiewaczego i orkiestry.

Operetka znowu rozpoczęła wszechwładne panowanie; dowodem tego są liczne wieczory jej poświęcone; wystarczy wymienić przeszło 30 przedstawień „Manewrów jesiennych", dalej niesmaczną bombę wiedeńską p. t. „Walc miłości" Ziehrera, wznowienia „Nietoperza" i „Biednego Jonatana", nie licząc powtórzeń innych operetek, wziętych z repertuaru lat ubiegłych. Gdzież tu miejsce i czas na operę poważną, na dzieła Mozarta, Wagnera i in. oraz nowości polskie?

Znany jest u nas system powtarzania oper granych w latach ubiegłych. Oto jedna najwyżej próba, o inscenizację zaś i resztę nikt się nie troszczy: „przygotowuje" się wedle odwiecznego szablonu (austrjackie „szymle"!), aby tylko „szło"! W ten sposób powtórzono u nas „Traviatę", „Halkę", „Straszny Dwór", „Rigoletto", „Opowieści Hoffmana", „Fausta", „Pajaców", „Verbum nobile" i „Butterfly". Poziom artystyczny tych przedstawień był oczywiście b. nierówny z powodu braku należytego przygotowania i braku odpowiednich sił śpiewaczych, instrumentalnych, jak również umiejętnej i sprawnej reżyserji.

Eksperymenty czynione z młodemi śpiewaczkami nie przyniosły nikomu korzyści, a najmniej chyba im samym. Pominąwszy bowiem nadmiar pracy i przemęczenie, wynikające z powodu zbyt częstych występów i uczenia się coraz to innych partji, najwięcej im zaszkodziły kreacje tych ról, które nie były dla nich odpowiednie. Okoliczności wyżej wymienione nie mogły skutecznie wpłynąć ani na rozwój organów głosowych, ani też na pogłębienie i obmyślenie gry w szczegółach. Dyrekcja teatru nie może się tem pochwalić, że młodym talentom daje sposobność wyrabiania się, ponieważ czyni to w sposób zgoła niepedagogiczny, a intencje jej wypływają nie tyle z przychylności dla młodych artystów, ile z niedostatków obecnego personelu operowego i braku sił odpowiednich, któremi możnaby obsadzić poszczególne partje.

Ze śpiewaków, występujących w obecnym sezonie, najwyżej stanął p. *St. Tarnawski*, którego piękny i ciągle rozwijający się głos basowy i gra obmyślana w szczegółach robią na nas zawsze wrażenie jak najsympatyczniejsze. Po p. Tarnawskim wymienić należy goszczącego u nas już od początku bież. sezonu p. Drzewieckiego. Przemawia za nim nie maniera (często b. rażąca), ale pewna rutyna i zawsze widoczna staranność w grze i śpiewie. Partje barytonowe mają dwuch przedstawicieli w osobach p. Okońskiego i Szymańskiego, który znowu powrócił po dłuższej przerwie na scenę. Obaj wymienieni śpiewacy odznaczają się jak najlepszemi chęciami i sumiennością, wyjazd jednak Ludwiga (obecnie reżysera opery poznańskiej) ciągle jest niezastąpiony. Jako wykonawców pomniejszych ról wymienić należy pp. Paszkowskiego i Jelińskiego (basy) oraz p. Sulikowskiego (tenor), będących słabymi członkami lw. teatru.

Przedstawicielkami ról kobiecych są młode śpiewaczki pp. St. Szymanowska, Dębicka i Skibińska oraz wykonawczyni partji mniejszych, ale zawsze dobra i niestarzejąca się p. A. Kasprowiczowa. Z wyżej wymienionych młodych śpiewaczek najwięcej poprawności przyznać należy Szymanowskiej. Jej sopran liryczno koloraturowy ma już dziś pewne zaokrąglenie i brzmi dobrze mimo niezbyt wielkiego wolumenu, a poparty wrodzoną muzykalnością i inteligiencją, pozwala młodej śpiewaczce na tworzenie dobrych, nieraz nawet poprawnych kreacji o ile p. Sz. nie śpiewa partji jej nieodpowiadających (np. Małgorzata w „Fauście"). Po Dębickiej można się wiele na przyszłość spodziewać, to jednak, co dzisiaj daje nie zawsze ma cechy wykończenia art. i nosi niejednokrotnie ślady gorączkowego i przytem niezupełnego przygotowania. Przedewszystkiem unikać powinna p. D. zbytniego forsowania głosu; przydałyby się jej bardzo rzadsze występy i sumienne studjum wokalne, aby uniknąć tej nierówności w śpiewie, objawiającej się coraz silniej występującymi tremolandami i wadliwą intonacją. Również p. Skibińskiej potrzeba jeszcze bardzo nauki w szkole; przytem nie powinna ona stanowczo śpiewać partji mezzo-sopranowych, bo to wychodzi na szkodę nietylko partjom niemiłosiernie „punktowanym", ale także jej altowi, który przedstawia się jako materjał bardzo piękny, tylko stanowczo dziś jeszcze zbyt surowy.

Bardzo miłą niespodzianką były występy p. *Manna*, tut. urzędnika sądowego w roli Jontka i Cania w „Halce“ i „Pajacach“. Do niedawna znaliśmy p. M. jako barytonistę; w przeciągu niedługiego stosunkowo czasu potrafił p. Mann rozwinąć swój głos jako tenor do niezwykłej piękności, czego dowodem był występ w „Pajacach“. I w grze okazał p. Mann wielką inteligiencję i zrozumienie rzeczy. Dalsze studja i praca pozwolą p. M. zająć niezawodnie jedno z pierwszych stanowisk między polskimi śpiewakami, czego mu szczerze życzymy.

Z innych debiutów wymienić należy występy dwuch młodych kapelmistrzów pp. Stefana Barańskiego i Bronisława Wolfstala. Zwłaszcza ten drugi dał się poznać jako talent pierwszorzędny. Szkoda tylko, że zakulisowe intrygi nie pozwoliły mu dłużej pracować na scenie lwowskiej. Nie mając gwarancji swobodnego prowadzenia prób, już po jednym występie musiał się wycofać z zajmowanego stanowiska. Jest to los wszystkich prawie polskich artystów we Lwowie, obdarzonych więcej jak przeciętnym talentem; nasz „słowiczy“ gród słynie z muzycznego bagienka...

Dwie opery znalazły w bieżącym sezonie lepsze przygotowanie muzyczne „Marta" Flotowa, wznowiona w połowie grudnia i miesiąc później wystawiony (po raz pierwszy we Lwowie) „Mazepa“ Minchejmera. W część muzyczną tych dwu starych oper włożono widocznie wiele pracy, a orkiestra i śpiewacy spełnili swoje zadanie w granicach środków, jakimi rozporządzają. Za to znowu strona zewnętrzna przedstawiła się nadwyraz marnie. Co do „Mazepy", to żałować należy, że dopiero teraz zwrócono się do opery, która już w czasie swego powstania, dwadzieścia parę lat temu była mocno przestarzałą. Jeżeli dyrekcja teatru zechce i nadal odnosić się w ten sposób do twórczości polskiej, to dzieła napisane obecnie będą musiały czekać conajmniej 20 lat na wystawienie. To się ma nazywać „popieraniem“ polskiej sztuki... I wśród publiczności, zebranej nielicznie na premjerze „Mazepy“, dały się słyszeć liczne głosy, że opera ta stanowczo nie ma dzisiaj racji bytu na scenie, która powinna w pierwszym rzędzie zapoznać publiczność z innymi, bardziej ważnemi dziełami i że raczej należałoby uwzględnić polską muzykę współczesną, a po spełnieniu tych najważniejszych obowiązków, możnaby pomyśleć o sięgnięciu do repertuaru, który przedstawia interes dziś chyba tylko ze strony historycznej... (Korespondencja niniejsza prostuje podaną w zeszłym numerze w „Kronice“ wzmiankę o przepełnionej widowni, owacyjnem przyjęciu opery, jej zapewnionem powodzeniu i starannem wystawieniu. Wiadomości bowiem te, jakkolwiek pochodziły *z wiarogodnego źródła*, okazały się mocno przesadzonemi. Przyp. Red.). Ale wobec obecnej dezorganizacji lwowskiej opery trudno myśleć o wystawieniu jakiegoś dzieła, któreby wymagało wysokiej sumy środków technicznych i artystycznych. Dobrze się więc stało, że choć „Mazepa“ doczekał się wystawienia, i że choć w ten sposób przyszła do słowa twórczość rodzinna. Miejmy nadzieję, że przecie stosunki będą się stale poprawiać. Właśnie w ostatniej chwili otrzymujemy wiadomość, że istnieje w teatrze zamiar wystawienia w b. roku jeszcze jednej polskiej opery. Wartoby wobec tego przypomnieć, że mamy wiele polskich oper, które zasługują na wystawienie. Wystarczy wymienić choćby „Marję“ Melcera, a świeżo przyniosły nam pisma berlińskie i tutejsze wiadomość, że Ludomir Różycki ukończył swoją nową operę. Często daje się nadto słyszeć u nas zdanie, że stanowczo należałoby wznowić „Bolesława Śmiałego", choćby kosztem kilku zmian w librecie. Kto wie, czyby nie było dobrze, aby się w którą z tych stron zwrócono; zawczasu tylko pomyśleć należy o wzmocnieniu orkiestry, chórów, oraz zapewnieniu lwowskiej operze należytego kierownictwa artystycznego. *J. L.*

Echa z prowincji. *Częstochowa.*

Koncert Lutni.

23 stycznia odbył się koncert w Lutni z udziałem p. Grąbczewskiago (barytonisty), panny Welke, p. Smidowicza (pjanisty) oraz prof. Cinka (wiolonczelisty). Na koncert ten już w przeddzień wieczoru zabrakło biletów. Pan Grąbczewski śpiewał arję z op. ,,Zaza“, wespół z panną Welke (uczennicą swoją)—duet z op. ,,Thais“ oraz wiele innych pieśni i cieszył się powodzeniem niezwykłem. Panna Welke ma świeży i metaliczny głos, rozległy w skali; śpiewała arję z ,,Carmeny“. P. Smidowicz odegrał poloneza As-dur Chopina z zapałem i brawurą oraz parę kompozycji Schumanna, przytem akompanjował do wszystkich numerów solowych. Prof. Cink grał z powodzeniem kompozycje Poppera i wiele innych. Chór męzki Lutni odśpiewał ,,Prządkę“ i Mazura z ,,Halki“, zaś orkiestra odegrała uwerturę z ,,Białej Damy“ i gawot Ziehrera w instrumentacji swego dyrektora, p. Powiadowskiego. *b-mol*

Z OPERY.

(Debjut p. M. Wróblewskiej).

Od dłuższego czasu nie zamieszczamy sprawozdań z opery dla wielu przyczyn, z których najgłówniejsze wypłynęły z zupełnego upewnienia się, iż wydawnictwo nasze nie straci nic zgoła na charakterze pisma muzycznego, gdy zajmie się tylko poważnym ruchem muzycznym. Jednak obowiązek skrzętnego notowania zwycięztw naszych najmłodszych sił w uciążliwem dążeniu na wyżyny artystycznej doskonałości — nakazuje nam poświęcić specjalne miejsce na sprawozdanie z debjutu młodej polskiej śpiewaczki, p. M. Wróblewskiej, w „naszej włoskiej" operze (6 b. m.). Sam wybór trudnej tytułowej partji „Aidy", a nie czegoś lżejszego, dowodzi, że młodej artystce nie chodziło o to, by jaknajtańszym kosztem efektownie się zaprezentować, lecz przeciwnie—zależało na szczerem wykazaniu swych danych na skromną lub wybitną przyszłość. Mieliśmy więc nietylko sposobność zauważenia ujemnych i dodatnich stron wykonania, lecz i czas na utrwalenie sądu, będącego tylko zreasumowaniem licznie złożonych dowodów praktycznych. Tedy popis debiutantki przekonał nas, iż p. Wróblewska (ucz. Edwarda Reszke) posiada: silny, pięknie brzmiący sopran dramatyczny, łatwość wydobywania wysokich dźwięków (wybitna cecha pierwszorzędnego materjału głosowego), pokaźnie już wyrobioną technikę (pjana i crescenda na pewnie opartych wysokich dźwiękach), muzykalność, ujawnioną w logicznem frazowaniu i swobodnem orjentowaniu się w zespołach, oraz szczere uczucie w śpiewie i grze scenicznej. Oczywiście nie obyło się bez usterek, które jednak są zawsze do wybaczenia przy wykonaniu poważnej partji nietylko na debjucie młodej śpiewaczki, lecz i na występach doświadczonych artystek. Z całokształtu popisu można było wynieść wrażenie, iż p. W. do wykonania trudnej roli stanęła po sumiennych i pod doświadczonym kierunkiem uprawianych studjach. Tą drogą niezawodnie młoda artystka osiągnie świetne rezultaty artystyczne, poważnie bowiem traktowana praca nad udoskonaleniem surowego materjału w warunkach conajmniej „dziwacznie" i przygnębiająco wpływających u nas na losy rozwoju prawdziwych talentów—wymownie świadczy o wytrwałości i istotnem umiłowaniu sztuki przez uczennicę i jej mistrza. Niechaj więc i nadal wyżej wymienione zalety towarzyszą trudom p. W.; przy posiadanych przez nią czynnikach naturalnych i już zdobytych, umiłowanie sztuki daje jej prawo myśleć o nieprzeciętnej egzystencji artystycznej. Nie są w stanie przeszkodzić spełnieniu się zamiarów „opinje" o jakoby złym systemie kształcenia jej głosu. Przypuszczamy, iż p. Wróblewska, jako śpiewaczka - specjalistka, zupełnie zdaje sobie sprawę z korzyści, jakie osiągnęła dzięki doświadczeniu swego nauczyciela, którego przeszłość artystyczna powinna wzbudzać zaufania więcej, niż *a priori* powzięte zdanie niefachowców. Od wygłoszenia swych zapatrywań o dobroci szkoły obranej przez p. W. powstrzymujemy się, gdyż: ogólne wiadomości muzyczne nie upoważniają krytyka do wypowiedzenia wartościowego zdania o sposobach kształcenia głosu—przytem nie jesteśmy niczem zobowiązani do pośredniego reklamowania tej lub owej istniejącej w Warszawie fabryczki solistek. Dla ścisłości zaznaczyć należy, że licznie zebrana w teatrze publiczność przyjmowała debjutantkę wyjątkowo życzliwie i z uznaniem; w audytorjum rozlegały się gorące oklaski i domagania bisów.

Z sali Filharmonji.

VII wielki abonamentowy koncert symf. z udziałem Pablo Casalsa (wiolonczela). VIII koncert symfoniczny G. Fitelberga pod dyrekcją Melcera; solista prof. Surzyński (organ). Koncert poświęcony Karłowiczowi. VIII wielki koncert symfoniczny z udziałem Raula Pugno (fortepjan).

Po dość długiem milczeniu przemówił do nas z estrady Ludomir Różycki w jednej z ostatnich i przedniejszych swych kompozycji, mianowicie w poemacie symf. „Bolesław Śmiały". Dzieło to znane jest już Warszawie; wyrażając więc jedynie życzenie częstszego zamieszczania nazwiska Różyckiego (naturalnie i jego dzieł) na programach koncertowych, przechodzę do porządku dziennego. O Skrjabinie — symfoniście niewiele dotąd wiedział syreni gród. Skutek zaś znajomości bliższej, zawartej na VII abonamentowym koncercie symfonicznym był taki, że po wysłuchaniu jego „Poème de l'Extase" op 54, ogłoszono go za człowieka chorego. Pracę twórczą Skrjabina można podzielić na dwa okresy: pierwszy obejmują kompozycje do op. 40 (a nawet i kilka następnych) napisanych w chwilach, kiedy twórca miał prawdziwie coś do powiedzenia (do tej epoki należy większa część dzieł fortepjanowych, 3 symfonje, koncert fortepjanowy fis-mol) i drugi, datujący się od czasu, kiedy Skrjabin, stawszy się filozofem muzykiem, zajęty jest w kompozycji

rozwiązywaniem filozoficznych problemów, zużywając na to arsenały mądrości muzycznych, nie gardząc przytem środkami najbardziej wyszukanymi i powtarzając stale: „wszystko jest możliwe; niema granic dla Twórczego Ducha". Poemat Skrjabina „Ekstaza", to sieć dysonansów, łączących się w jeden nierozerwalny łańcuch. Pochody chromatyczne stanowią substancję tematów i motywów, które twórca bezładnie kojarzy ze sobą, wytwarzając w ten sposób chaos, trudny do opisania. Być może, że muzyka Skrjabina jest dla nas niezrozumiałą, że odczuta będzie należycie w przyszłości (jak i wiele innych dzieł mistrzów, piszących à la Skrjabin), że zawiera w sobie dużą dozę ekstraktu muzycznego; dziś jednak dla „Ekstazy" mamy jedno bardzo proste określenie: brzydota.

Solista koncertu, Pablo Casals, okazał się prawdziwym mistrzem z Bożej łaski. Pomijając technikę, doprowadzoną do szczytu doskonałości, posiada ton nadzwyczaj piękny i duży, co w połączeniu z wrodzoną inteligiencją muzyczną pozwala mu stworzyć na sali nastrój podniosły. Grał koncert a-mol Schumana i koncert a-mol Saint-Saensa.

Brahmsa „warjacje na temat Haydna", op. 56-a, koncert organowy M. Surzyńskiego, Karłowicza poemat symfoniczny „Stanisław i Anna Oświecimowie" i symfonja d-mol Francka złożyły się na program VIII koncertu symfonicznego. Orkiestrą dyrygował p. Melcer, o którego zaletach kapelmistrzowskich pisaliśmy już niejednokrotnie. Z wymienionych dzieł najlepiej interpretował p. Melcer „Oświecimów" (znać było doskonałą znajomość partytury i przejęcie się dziełem Karłowicza). Koncert organowy Surzyńskiego odznacza się doskonałą fakturą, plastycznością tematów, bogactwem pomysłów kontrapunktycznych oraz wzorowem wyzyskaniem motywów.

Gdyby w koncercie w rocznicę zgonu ś. p. Mieczysława Karłowicza brał udział „Momus" (jak np. w koncercie popularnym 6 b. m.) i pobudzał audytorjum do „śmiechu", sala Filharmonji zapełniłaby się napewno do ostatniego miejsca. Lecz że nie pomyślano o żadnym „wabiku", stąd więc i na koncert stawiła się zaledwie garstka tych, których smak artystyczny nie uległ jeszcze depRawacji i tych, którzy odczuwają stratę gienjalnego twórcy „Odwiecznych pieśni". Na programie, który obejmował dzieła symfoniczne Karłowicza („Odwieczne pieśni", „Rapsodję litewską" i „Smutną opowieść") i szereg pieśni solowych (znakomicie oddanych przez p. Comte—Wilgocką) znalazły się i kompozycje Wagnera. Naszem zdaniem wieczór *poświęcony Karłowiczowi*, wypadałoby wypełnić wyłącznie utworami przedwcześnie zgasłego symfonisty polskiego.

Atrakcją 8 abonamentowego koncertu symfonicznego był Pugno. Nazwisko jego ma siłę magnetyczną, przyciągającą stale do sali koncertowej (nie koniecznie w Warszawie) zastępy żądnych usłyszenia gry głośnego pjanisty. Artysta interpretował koncert c-mol Beethovena i warjacje symfoniczne Francka, nie licząc licznych naddatków (Chopin, Händel etc.). Mimo wiek niemłody (ur. 1852 r.) Pugno występuje na estradzie koncertowej dopiero od roku 1893 (przedtem spełniał obowiązki organisty w Paryżu), zdobył sobie jednak od pierwszej chwili uznanie za grę nawskroś wycyzelowaną, za subtelność w traktowaniu każdej kompozycji, za technikę bajeczną, za pjana i pjanissima... Wszystkie te zalety gry R. Pugno mogliśmy podziwiać na omawianym koncercie, choć nie bez pewnego „ale". Trudno bowiem zgodzić się z artystą na odtwarzanie arcydzieł Beethovena nie po beethovenowsku. Koncertowi c-mol nadał Pugno „swój własny styl", niektóre frazesy za bardzo przeczulał, zmieniał tempa. Daleko lepiej interpretowane były warjacje Francka, utwór o wysokiej wartości artystycznej. O śpiewaczce, p. d'Artelli (pieśni R. Pugno i „Dwaj kobziarze" Cui) uważam za najodpowiedniejsze nie wspominać wcale. Orkiestra oprócz towarzyszeń do numerów solowych odegrała „Faust-ouverture" Wagnera i Scherzo z symfonji dramat. „Romeo i Julja" Berlioz'a. *R. Ch.*

Z innych sal koncertowych.

Sekcja Muz. Zbiorowej 23-ci swój poranek poświęciła działalności twórczej Gustawa Roguskiego, zasłużonego pedagoga i inspektora naszego konserwatorjum.

Poranek rozpoczęto wykonaniem pięknego kwartetu smyczkowego a-mol. Utwór ten, odznaczający się jasną formą, oraz bardzo zajmującem opracowaniem, w poprawnem wykonaniu pp. Kleina, Sobańskiego, Cielewicza i Cinka brzmiał czysto, niekiedy jednakże zbyt szorstko. Następną część programu wypełniły dwie części z suity wiolonczelowej (La plainte i Gawot), odegrane bardzo dobrze przez p. Sarneckiego, szereg ładnych pieśni solowych w mniej udatnem wykonaniu p. Baderowej („Tęsknota") i p. Dziedzickiego (Dumka i piosnka ludowa), oraz duet na głosy żeńskie z towarzyszeniem fortepjanu, traktowany przez pp. Lipińską i Orecką za bardzo po amatorsku. Solistom doskonale towarzyszył na fortepjanie p. Feliks Starczewski, duetowi zaś p. Wł. Miller.

Kronika.

= ***Jubileusz Chopina w Warszawie.*** W gronie artystów i mecenasów sztuki powstał projekt utworzenia komitetu, mającego na celu zorganizowanie szeregu uroczystości dla uczczenia pamięci Chopina, wobec przypadającej w roku bieżącym 100-letniej rocznicy przyjścia na świat naszego wielkiego poety tonów. Uroczystości te trwać mają przez cały rok jubileuszowy i rozpoczną się d. 22 b. m., jako w dniu urodzin (w r. 1810) Chopina.

Dnia 22 b. m. odbędzie się w kościele św. Krzyża uroczyste nabożeństwo, a w Filharmonji wielki koncert z udziałem najwybitniejszych sił artystycznych.

Komitet obchodu Chopinowskiego przystąpi niezwłocznie do pracy nad zorganizowaniem wystawy pamiątek po największym z naszych muzyków i przygotowuje pierwszy wielki zjazd muzyków polskich z udziałem przedstawicieli zagranicznych organizacji muzycznych.

W ciągu roku jubileuszowego odbywać się będą liczne koncerty Chopinowskie. Udział swój w tych koncertach przyrzekli już Ignacy Paderewski i Józef Śliwiński.

= ***Prof. Al. Michałowski*** wyjedzie do Kijowa, gdzie dnia 7-go marca wystąpi z koncertem ku uczczeniu rocznicy Chopina. Program będzie sie składał wyłącznie z dzieł nieśmiertelnego poety tonów.

= ***Profesor Ignacy Friedman*** koncertował ostatnio z ogromnem powodzeniem we Lwowie i Peszcie. (Friedman prowadzi klasę wirtuozowską w szkole p. Ilasiewiczówny we Lwowie i liczy 30-tu uczniów). 17 stycznia artysta koncertował w Kaliszu. 3 dni przed tem zachwycał słuchaczów w sali Beethovena w Berlinie.

= ***„Step“ Noskowskiego,*** grany będzie w Karlsruhe na jednym z koncertów abonamentowych tamtejszej nadwornej kapeli. Zasługa to rodaka naszego, p. Ignacego Neumarka, kapelmistrza opery w stolicy badeńskiej.

= ***Courrier Musical,*** doskonały paryski dwutygodnik fachowy, wydał pierwszy zeszyt na rok bieżący, poświęcony w całości Chopinowi. W bogatej treści zeszytu, ozdobionego licznemi ilustracjami, spotkały się nazwiska wszystkich najwybitniejszych francuskich pisarzy muzycznych. Kamil Mauclair pisze w artykule wstępnym o „gienjuszu Chopina“, Elie Poirée podaje zwięzłą bjografję, Kamil Bellaigue kreśli sylwetkę psychiczną Chopina, J. Chantavoine zajmuje się znaną predylekcją naszego mistrza do muzyki włoskiej, Raul Pugno mniej po literacku, ale znacznie trafniej, niż Bellaigue stara się nakreślić syntezę „duszy Chopina“, zaś Wanda Landowska na podstawie tradycji i zapisków współczesnych odtwarza charakter interpretacji Chopina własnych dzieł. Bardzo ciekawą część zeszytu stanowią impressje i rozbiory poszczególnych gałęzi twórczości Chopina, pisane przez A. Bertelina, Deodata de Severac, Maurycego Ravela i A. Groza, oraz „listy o Chopinie“ pianistów F. Planté, E. Rislera, A. Cortot i A. Radwana.

= ***Odznaczenie artysty-polaka*** Koncertmistrz nadwornej Opery w Karlsruhe, Rudolf Deman (polak) otrzymał od wielkiego księcia badeńskiego skrzypce Stradivariusa, wartości 50,000 marek.

= ***p. Adolf Gużewski,*** autor opery „Dziewica lodowców“ tworzy obecnie nowe dzieło sceniczne. Jest to dramat mistyczny w 4-ch aktach „Atlantyda“. Libretto napisał sam kompozytor, czerpiąc treść akcji z tła fantazji Hoffmana.

= ***O pp. Fitelbergu i Rubinsteinie,*** z powodu ich uczestniczenia 3 b. m. w koncercie filharmonji w Berlinie, krytyka tamtejsza odzywa się z wielkiem uznaniem. Recenzenci muzyczni stwierdzają, że od ostatniego występu Fitelberga w Berlinie sprawność jego w władaniu batutą wzrosła niepomiernie, a opanowanie drużyny orkiestrowej spotęgowało się znacznie. Wybitne postępy stwierdzają też sprawozdawcy w grze A. Rubinsteina, zaznaczając nadto świetną technikę i odczucie istoty wykonywanego przez młodego artystę dzieła.

= ***Ignacy Cielewicz,*** prof. klasy orkiestrowej konserwatorjum warszawskiego i prezes warszawskiego związku muzyków, wyjeżdża na kurację do Egiptu. W obowiązkach profesorskich zastępować go będą pp: Barcewicz i Klajn.

= ***Opera lwowska*** przystąpiła do prób z najbliższej nowości, którą będzie „Opowieść ukraińska“ Mieczysława Sołtysa (na tle „Marji“ Malczewskiego). W operze bierze udział p. Dębicka i p. Mann.

= ***Wilno.*** Program III koncertu symfonicznego wileńskiej orkiestry symfonicznej pod dyrekcją pp. Gałkowskiego i Rogowskiego obejmował dzieła: uwerturę do opery „Okręt—widmo“ Wagnera, symfonję h-mol (niedokończoną) Schuberta, „Step“ Noskowskiego, „Wrażenia tatrzańskie“ Paderewskiego w instrumentacji Rogowskiego, polonez Moniuszki z „Hrabiny“ (solo na wiolonczeli wykonał p. Tchorz), „Zimę“ Głazunowa, „Elegję“ Czajkowskiego, „W klasztorze“ Borodina etc. P. Rogowskiemu wręczono batutę, wspartą na pięknym postumencie, pomysłu prof. Ruszczyca.

= ***Nowa opera Zygfryda Wagnera.*** Na scenie teatru narodowego w Karlsruhe wystawiono nową operę Zygfryda Wagnera „Banadietrich“. Bohaterem jej jest Dietrich von Bern, jedna z wybitnych postaci „Nibelungów“. O dziele Zygfryda Wagnera piszemy obszerniej na innem miejscu.

= ***„Salome francuska“.*** Głośną była niedawno sprawa opery „Salome“, którą kompozytor francuski M. Mariotte napisał do słów Oskara Wilde'a. Mariotte rozpoczął swoją kompozycję prawie równocześnie ze Straussem, nie wiedząc nic o powstawaniu drugiego takiego samego dzieła, wykończył ją jednakże dopiero już po pierwszych tryumfach „Salome“ Straussa. Gdy druga „Salome“ miała się ukazać na scenie, wydawca R. Straussa rozpoczął przeciw niej kampanję sądową, która miała ten skutek, iż muzykowi francuskiemu zabroniono nietylko wystawienia dzieła, ale nawet rozszerzania go w jakikolwiek sposób, a cały nakład wyciągu fortepjanowego nakazano mu zniszczyć. Za staraniem samego Ryszarda Straussa doszło w ostatnich czasach do ugody i Mariotte będzie mógł wystawić swoją „Salome“. Jest ona najbliższą nowością na repertuarze paryskiego teatru operowego „Gaité lyrique“.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.